Guión Documental

EL GUION EN EL CINE DOCUMENTAL por Patricio Guzmán

INTRODUCCION

Mucha gente cree sinceramente que el guión documental en realidad no existe, que es una simple pauta -una escaleta- una escritura momentánea que se hace "sobre la marcha" y que no tiene ningún valor en sí mismo. Probablemente tienen razón en esto último. Pero el guión documental es tan necesario como en el género ficción. Es cierto también que es "un estado transitorio -como dice Jean-Claude Carrière, al referirse a los guiones de ficción- una forma pasajera destinada a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa (...). Con frecuencia -dice- al final de cada rodaje se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan a encuadernar o los coleccionan". Sin embargo una película documental necesita sin duda la escritura de un guión -con desarrollo y desenlace- con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano. Se trata de un ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario; es como la partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de "lo general y lo particular"; es una pauta que presupone toda clase de cambios. Pero sigue siendo un guión.

PRIMERAS REFLEXIONES

¿Guión cerrado o guión abierto?.

De todas las precondiciones que pide la industria, la escritura del guión documental es la más difícil de cumplir satisfactoriamente. Si es demasiado "cerrado" anula el factor sorpresa y los hallazgos espontáneos del rodaje. Si es demasiado "abierto" supone un importante riesgo de dispersión. Entre los dos el director está obligado a encontrar un punto de equilibrio, junto con explorar los lugares de filmación y hacer una investigación temática exhaustiva. La única ventaja del género es que el guión documental se "reescribe" más tarde en la moviola (porque se mantiene abierto hasta el final). En realidad el montaje documental no presupone sólo ensamblar los planos, sino concluir el trabajo de guión iniciado al principio de una manera prospectiva.

EL VALOR DE UNA ESCRITURA TAN LARGA

1) Hallazgo de la idea y la historia. Sinopsis (1 mes).
2) Investigación previa. Guión imaginario (2 meses).
3) Localización de los escenarios y personajes (1 mes).
4) Preparación del rodaje. Tercera versión (1 mes).
5) Montaje en Moviola o Avid. Cuarta versión (¿2 meses?).

Este largo período de trabajo en el guión -siete meses o más- establece con claridad su enorme importancia frente a los nueve meses que dura la realización completa de un filme documental tipo (de 52 minutos).

LA IDEA, LA HISTORIA

La búsqueda y el hallazgo de una idea son la causa frecuente y punto de partida de una película documental. La idea original desencadena todo el proceso. Para mí, una idea buena se reconoce porque propone un relato o el desarrollo potencial de una historia. Si la idea original carece de esta facultad, no significa nada para nosotros. Una idea original debe estar preñada de algo; debe contener en el fondo una fábula, un cuento. Por el contrario, un enunciado, una simple enumeración temática, no tiene ninguna utilidad para nuestro trabajo. Ante todo, una película documental debe proponerse contar algo; una historia lo mejor articulada posible y además construida con elementos de la realidad. Una historia bien narrada con la exposición clásica del argumento, a veces con la aplicación del plan dramático que todos conocemos (exposición, desarrollo, culminación y desenlace), el mismo que utiliza la mayor parte de las artes narrativas.

LA SINOPSIS

La sinopsis tiene una importancia decisiva. Cuenta lo más destacado de la historia en pocas páginas. Concreta la idea. Visualiza algunos elementos. Hace posible la ejecución de un presupuesto. Permite hacer circular el proyecto entre los interesados (los productores independientes y los jefes de las unidades de producción de los canales de TV). A veces, la sinopsis nunca es superada por otras versiones sucesivas. Contiene toda la energía del primer paso. Permite soñar más que las versiones "definitivas". Presenta la idea en tono "más abierto", de tal forma que cada lector puede imaginarla a su manera. Representa un importante primer paso y a la vez un peligro... ¿podremos mejorarla o empeorarla con la investigación que se nos viene encima? Cinco clases de ideas Veamos algunos de los tipos de ideas más comunes que, con frecuencia, emplea el cine documental (utilizando una lista de títulos conocidos):

Idea nº 1 (ELEGIR UN PERSONAJE)
Nanook (1922) de Robert Flaherty
El misterio Picasso (1956) de Henri-Georges Clouzot
Los belovs (1992) de Victor Kossakovsky
Idea nº 2 (ELEGIR UN ACONTECIMIENTO)
Olimpia (1936) de Leni Riefensthal
Woodstock (1970) de Michael Wadleigh
Idea nº 3 (ELEGIR UNA SITUACION CONCRETA)
Drifters (1929) de John Grierson
Mein kampf (1960) de Erwin Leiser
Morir en Madrid (1963) de Fréderic Rossif
Idea nº 4 (HACER UN VIAJE)
El Sena ha encontrado París (1957) de Joris Ivens
América insólita (1958) de François Reichenbach
Ruta número uno (1989) de Robert Kramer
Idea nº 5 (VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA)
Hombre marcado para morir(1984) de Eduardo Countinho
Shoah(1986) de Claude Lanzmann
Réminicences d'un voyage en Lituanie (1990), de Jonas Mekas

LA INVESTIGACION PREVIA

El realizador debe llegar a convertirse en un verdadero especialista amateur del tema que ha elegido: leyendo, analizando, estudiando todos los pormenores del asunto. Mientras más profunda sea la investigación, mayores posibilidades tendrá el realizador para improvisar durante el rodaje y por lo tanto gozará de una mayor libertad creativa cuando llegue el momento. No solamente se reduce a una investigación de escritorio y en solitario. Casi siempre hay que moverse: localizar peritos, visitar bibliotecas, archivos, museos o centros de documentación. Sin embargo una película documental -hay que recordarlo- no es un ensayo literario. No necesariamente contiene una exposición, análisis y conclusión (tesis, antítesis, síntesis) como el género ensayístico lo exige en el mundo de las letras y las ciencias. Puede aspirar a serlo. Pero por regla general un documental suele ser un conjunto de impresiones, notas, reflexiones, apuntes, comentarios sobre un tema, por debajo del valor teórico de un ensayo, sin que por ello deje de ser un buen filme documental. Puede afirmarse que una película documental se sitúa por encima del reportaje periodístico y por debajo del ensayo científico, aunque a menudo utiliza recursos narrativos de ambos y está muy cerca de sus métodos. La investigación arroja como resultado una segunda versión del guión, más extensa y completa, a menudo un trabajo que nadie lee (muchos ejecutivos están siempre demasiado ocupados). Pero es de gran utilidad para el realizador y los colaboradores más próximos. Es una forma de detectar los fallos en la historia y el tratamiento. Esta segunda versión es también un trabajo prospectivo. Todavía falta por conocer a la mayoría de los implicados. Se trata de un guión "imaginario" (completamente inventado a veces). Un guión IDEAL donde uno sustituye la verdadera realidad, donde uno escribe lo que anhela encontrar.

LOCALIZACION DE LOS ESCENARIOS Y PERSONAJES

Esta fase empieza cuando el realizador conoce a todos los personajes y lugares, cuando visita por primera vez el sitio de los acontecimientos y puede respirar, observar, pasear por "adentro" de la historia que desea narrar. Aquí todo cambia. La realidad se encarga de confirmar el trabajo previamente escrito o lo supera, lo niega y lo transforma. Las premisas teóricas pasan a segundo plano cuando aparecen, por primera vez, los personajes reales de carne y hueso y los agentes narrativos auténticos. Empieza un proceso bastante rápido para reacomodar situaciones, personajes, escenarios y demás elementos no previstos. A veces la obra previamente concebida se transforma en una cosa bastante distinta. Los recursos narrativos Los agentes narrativos son los elementos que utiliza el guión para contar la historia. El lenguaje original del autor es sin duda el primero y el más obvio. Pero hay muchos tipos de recursos narrativos -la lista puede ser interminable- y por eso mismo conviene clasificarlos por orden de importancia y a la vez descartar los secundarios. Estos son los que yo utilizo: Los personajes, los sentimientos, las emociones, la acción, la descripción, la voz del narrador, la voz del autor, las entrevistas, las imágenes de archivo, las ilustraciones fijas, la música, el silencio, los efectos sonoros, la animación, los trucajes ópticos, y como ya se ha dicho: el lenguaje del autor.

Los personajes, los sentimientos

La mayor parte de las emociones, en las películas de ficción, proviene del trabajo que hacen los actores. Sin embargo esta difícil tarea de los intérpretes -una labor ensayada y planificada minuciosamente siguiendo las órdenes del director- no existe, no tiene lugar en los filmes documentales. En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las condiciones espontáneas de los personajes reales que aparecen. De modo que, si estos personajes se limitan a exponer y repetir de manera

mecánica nuestro tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores. Son insustituibles: casi todos los films documentales --hoy día-- se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. No sólo hay que buscar a los sujetos que conozcan más el tema sino a los mejores expositores del mismo; a quienes sean capaces de transmitir una vivencia, implicándose, ofreciendo un testimonio poco común. Si los personajes no son capaces de mostrar sentimientos delante de la cámara se convierten inmediatamente en personajes secundarios. Obligan a los "otros" recursos narrativos a efectuar un trabajo doble: contar la historia correctamente sin sus apoyos naturales. La ausencia de protagonistas desequilibra el relato. Hay que repetirlo una y otra vez: una película documental muy raras veces funciona sin emociones.

Elegir los personajes

Es quizá la tarea más importante del director cuando explora sus escenarios. No es la búsqueda acumulativa de algunas personas vinculadas al tema sino el arduo trabajo de detectar, descubrir verdaderos personajes y "construirlos" cinematográficamente. Hay que localizarlos, fotografiarlos y después rodarlos en muchas dimensiones de su vida: monologando, dialogando, trabajando, viajando o guardando silencio. Los personajes principales constituyen el cuerpo dinámico de la idea central. Son los portavoces del guión y casi siempre son mucho mejores que el guión. Hay que jugar con protagonistas y antagonistas, es decir, hay que localizar personas que entren en conflicto y se contradigan delante de nosotros, buscando siempre el contrapunto, para que el tema fluya por si mismo. Así nos separamos de partida --y para siempre-- de los documentales explicativos que tienen un narrador omnipoderoso. Una última observación. Los personajes del cine documental no son pagados. Para tomar algo de ellos hay que previamente convencerlos, persuadirlos. Muy raras veces se construye un personaje con sus imágenes robadas. Aún cuando el director discrepe con alguno, tiene la obligación de respetar su punto de vista. El autor documentalista debe tener una mirada que comparta con ellos. Esta generosidad en ambos sentidos no se da en la ficción. En el cine documental se establece un compromiso ético del autor con sus personajes. Naturalmente, esto no quiere decir que el director asuma como propias las opiniones ajenas. Pero cada personaje tiene el derecho a ser "lo que es" adentro de la pantalla (no afuera). Uno puede ejercer presión, discutir, callar, mostrar desconfianza, ironía, sarcasmo, etc., con ellos, pero siempre ADENTRO del cuadro y por lo tanto delante del espectador.

La acción

No siempre los personajes principales ofrecen una rica acción que mostrar en la pantalla. Muchas veces narran su historia sin abandonar el sillón, estáticos, sin moverse un centímetro. En estos casos hay que tomar nota de las acciones implícitas que nos están contando --acciones en el pasado o en el presente-- para visualizarlas más tarde con la ayuda de imágenes complementarias o con el concurso de fotos, dibujos, ilustraciones fijas en general, o con imágenes de archivo. De esta manera el personaje

abandona el sillón y empieza a desplazarse por el "interior del relato", creando así un poco de acción para nuestra película. Precisamente, una forma de evaluar la calidad del personaje es anotando las acciones, hechos y situaciones que nos propone. Es una forma de medir su elocuencia cinematográfica. Un sujeto demasiado parco o que calla todo el tiempo puede convertirse en algo interesante, singular, pero lo habitual es que hable --poco o mucho-- del tema, aún cuando tenga dificultades para expresarse. Los personajes más apetecibles son aquellos que no sólo recuerdan y evocan una determinada historia, sino que empiezan a reconstruirla, a REVIVIRLA delante de nosotros, frente al equipo, desplazándose de un lugar a otro, moviéndose, y por lo tanto generando acciones (y reforzando su credibilidad). En una oportunidad Chris Marker me confesó que para él no existía nada tan importante, adentro de un documental, "como la acción" Por ejemplo, decía, si estamos haciendo una película sobre el cuerpo de bomberos hay que mostrar con detalles un incendio completo, como mínimo. Nunca tendrá el mismo efecto para los espectadores filmar a posteriori los restos de la casa destruida. El equipo de documentalistas debe saber estar cerca de los hechos, de las acciones. Sin embargo no somos periodistas. Estamos dispuestos a trabajar mucho tiempo en una determinada historia, sin la urgencia, superficialidad o rapidez a la que están obligados los periodistas. Nos interesan las emociones y los sentimientos que emanan de la gente junto con sus acciones, acompañándolos durante semanas, meses --o años-- si es necesario.

PREPARACION DEL RODAJE

Así llegamos a la tercera versión del guión, que surge inmediatamente después del viaje de localizaciones. Muchas veces ni siquiera se "escribe" esta versión sino que aparece de forma fragmentada: pequeñas anotaciones al borde de la página, rápidos apuntes manuscritos en papeles separados, cuadernos de viaje con observaciones, escaletas con nuevas secuencias. Son los primeros síntomas de una eficaz improvisación avalada por la investigación ya hecha. Con estos papeles en la mano uno puede empezar el rodaje de manera más o menos controlada, siempre atento a la aparición de cualquier sorpresa. Mantener la mirada "abierta" es un requisito insoslayable. Si uno actúa demasiado apegado al guión primitivo corre el riesgo de abandonar la "energía" de los hechos inesperados que nos presenta el rodaje. Una película documental constituye una búsqueda --una expedición-- donde los imprevistos son tan importantes como las ideas preconcebidas. Esta es la esencia de la creación documental (como ocurre también en la ejecución del jazz). Mantener el equilibrio entre lo nuevo y lo ya previsto es una facultad que el cineasta documental debe aprender a ejercer todo el tiempo, tanto como el operador a dominar la luz en las condiciones más inesperadas y al sonidista a buscar la acústica y sortear los ruidos molestos . Todo ello sin renunciar al nivel técnico. Abrirse a la realidad no significa abandonar la buena factura ni justificar los fallos artesanales que puedan ocurrir. Asimismo hay que respetar la frontera económica --el presupuesto-- que es el resultado de las versiones anteriores del guión. Hay que jugar con los números, intercambiando las necesidades económicas originales por otras nuevas, pero del mismo valor ("moviendo las piezas"), sin asfixiar los medios previstos o hablando inmediatamente con el productor cuando sobrevienen cambios justificados y más allá de todas las previsiones. Aunque a primera vista pueda aparecer complicada la relación "di nero-improvisación" no lo es tanto en el género documental. Las obras documentales pueden tomar varios caminos a la vez sin traicionar su significado. Al contrario que en la ficción, la estructura de un guión documental permanece "abierta" todo el tiempo. El trabajo de guión continúa en el montaje. Esto permite muchos cambios y reajustes de la película (del guión) y de su presupuesto. Al menos más que en la ficción.

EL GUION FINAL SE REESCRIBE EN LA MESA DE MONTAJE

La versión número cuatro y definitiva del guión se hace en la oscuridad de la sala de montaje. Es aquí donde por primera vez se pondrán a prueba los distintos métodos del rodaje y la eventual eficacia de los guiones precedentes. Al llegar a la sala de montaje, en primer lugar, hay que considerar que la obra sigue abierta. Esta abierta por una razón poderosa: porque los resultados de la filmación fueron ligeramente (o incluso profundamente) distintos que los propósitos que estaban marcados en el guión. Siempre son distintos los resultados. Esto es normal. Nunca las premisas establecidas pueden trasladarse intactas a los planos filmados. Pero en este género incluso una filmación que modifica --un poco o mucho-- el guión acordado es una garantía para ser visto como un buen copión. Así ocurre siempre. Pueden citarse muchos ejemplos: algunos personajes que eran claves se convirtieron en secundarios y viceversa; ciertos escenarios resultaron mejores que lo planeado; aquella secuencia explicativa quedó en realidad muy confusa; etc. Esto nos obliga, en la sala de montaje, a buscar una estructura nueva (o varias estructuras nuevas), reescribiendo con estas imágenes la película definitiva. No es que el montaje "nos fabrique" la película, al ensamblar milagrosamente algunas pocas (o muchas) imágenes sueltas o improvisadas. Lo que realmente ocurre es que tanto el montaje como la escritura del guión --unidos en la búsqueda común de una estructura nueva-- avanzan juntos en la oscuridad de la sala. Hay un momento en que el montaje "se adueña" de la película y avanza más allá de su propio terreno (el ritmo, la continuidad, la síntesis) entrando en otra fase, codeándose con el guión. Pero hay otros momentos en que el montaje sucumbe, cuando la fuerza documental de las imágenes --con su tiempo real-- no admite más manipulación; cuando la energía de los planos --de la vida real-- se sitúa por encima del ritmo convencional. Es decir, cuando la realidad supera al cine. Lo mismo le pasará al director-guionista cuando se le pase por la cabeza imponer cambios inesperados, giros bruscos, falsas relaciones, adentro de una historia real, cuya lógica escapa muchas veces a su oficio de cineasta. En todo caso, buscar una estructura nueva al pie de la moviola o del Avid no significa rechazar íntegramente lo que se ha hecho en el rodaje. Muy por el contrario. La mayoría de los aciertos se mantienen. Si no se conservaran estos elementos de la obra --su fuerza, su energía original-- no podríamos montarla con ninguna estructura nueva. Los sentimientos, las emociones, por ejemplo, que proyectan algunos personajes se mantienen; las contradicciones que hay entre ellos también; el efecto realidad que emana de las principales situaciones también, así como la elocuencia y extensión de algunos planos; etc., etc. Estos materiales de buena calidad nos conducirán a un montaje de buena calidad. No es milagroso el montaje documental. Unos planos débiles darán como resultado un montaje mediano. Muy raras veces el montaje documental altera la substancia primitiva del material.

El narrador, las entrevistas

Sin abandonar la sala de montaje, es oportuno hablar de otros dos agentes narrativos ya señalados en la lista precedente: las entrevistas y la voz del narrador, esta última muy fomentada por la escuela inglesa de John Grierson en los albores de la historia del género. Al principio --en los años 20 y 30-- todo era imagen. No había nada que disminuyera la grandeza de la imagen. La totalidad de los documentales de los tiempos de la fundación eran pura imagen, desde "Nanook" (Flaherty) hasta "Tierra sin Pan" (Buñuel). Después, con la aparición del sonoro, llegaron los documentales cubiertos de palabras. Eran filmes narrados, explicados y a menudo gritados por la voces de los "narradores". Durante muchas décadas los documentales habrían podido ser escuchados en lugar de ser vistos, como los programas de la radio. La voz en OFF invadía y hacía polvo el significado de las imágenes. Afortunadamente hoy día estamos atravesando un período intermedio. Con la invención del sonido sincrónico --en los 60-- gradualmente apareció una tendencia nueva: algunos documentales consiguieron expresarse por si

mismos (sin texto en OFF ni tampoco con letreros escritos); por ejemplo, las obras de Marker, Haanstra, Rouch, Weisman, Malle, Van Der Keuken, etc. El sincrónico, sin embargo, nos trajo una calamidad nueva: las entrevistas convencionales que hoy día ocupan tanto espacio como el antiguo narrador. Muchas películas se llenaron de rostros, figuras y bocas parlantes que echaron por tierra toda la evolución conseguida. Creo que ya lo dije antes: una entrevista deja de ser convencional cuando "desde ella" empieza a surgir un personaje auténtico, de carne y hueso, que nos conmueve y nos lleva hacia otra dimensión de la comunicación --una dimensión más honda--. Deja de ser convencional cuando se alternan los escenarios donde aparece; cuando la iluminación y los movimientos de cámara se ponen a su servicio; cuando el lenguaje cinematográfico supera al "busto parlante"; cuando se ejercita una puesta en escena. Las entrevistas rápidas y convencionales quedan reducidas a los personajes secundarios, dosificando su utilización. Las entrevistas más brillantes son reservadas para los protagonistas y seguirán llamándose "entrevistas", en la jerga del cine, pero sólo desde un punto de vista técnico. En realidad se trata de secuencias. ¿Evolucionó del mismo modo la voz en OFF? También el narrador ha recuperado su verdadero lugar. Ahora se le emplea cuando hace falta: para explicar o añadir algunos pormenores necesarios en la historia o para sintetizar otros. Una mayoría de realizadores lo utiliza de esta manera o más ampliamente. Hoy como ayer, sigue habiendo grandes "cineastas de la palabra" (Chris Marker en Francia y Pierre Perrault en Québec, los ejemplos más clásicos) y también continúan existiendo realizadores que escriben mal. Una importante cantidad de filmes zoológicos y de divulgación sigue anclada en la voz en OFF de los años cuarenta.

La voz del autor

Desde antes de la aparición del directo, un número de directores utilizó su propia voz para contar la historia que nos proponían: François Reichenbach en "América Insólita", Henri-Georges Clouzot en "El Miste- rio Picasso", el mismo Perrault en "Cabeza de Ballena". Otros utilizaron textos de gran intensidad, leídos por actores, controlados por el realizador, como "Morir en Madrid" de Fréderic Rossif. Eran las voces de los autores, que buscaban una comunicación más dramática o más acorde con su propio lenguaje. En realidad pasaban a formar parte de los materiales documentales. Más tarde --con la implantación definitiva de la subjetividad en los 80 y 90-- la voz del autor ocupó un espacio cada vez más protagónico. Barbara Kopple, Robert Kramer, Susan Meiselas, Johan Van Der Keuken y muchos otros relatan sus obras. También han surgido documentales contados en OFF por sus distintos personajes. Es decir que, mientras los estamos viendo ejecutar alguna acción, sus voces en OFF nos hablan de cualquier cosa, a veces sin ningún vínculo con lo que están haciendo, anulando de esta manera lo que tiene de lugar común el sonido sincrónico ("Only the Brave" y "Lágrimas Negras", de Sonia Herman Dolz; "Moscow X", de Ken Kobland, etc.). Todo lo anterior viene a indicarnos que el empleo de la voz en OFF como recurso ha superado el abuso y manierismo a que fue sometido durante tanto tiempo --como las lentes angulares o el zoom en el campo de la óptica-- y que hoy día está más libre, más cerca de los autores (y de la forma) para que cuenten su historia.

Patricio Guzmán